

Recenzja rozprawy doktorskiej Pani Magister Małgorzaty Kelai, pt.:

„Społeczny i etyczny wymiar filmów Michaela Hanekego”

1. Wartość naukowa rozprawy, oryginalność badań, poprawność metodologiczna.

Przedstawiona do oceny rozprawa doktorska prezentuje wysoki poziom merytoryczny, zwłaszcza w zakresie umiejętności analityczno-interpretacyjnych zgromadzonego materiału audiowizualnego, jak również pod względem gruntownej znajomości źródeł, zwłaszcza niemieckojęzycznych, które Autorka czytała w oryginale i w razie potrzeby samodzielnie tłumaczyła na język polski. Dzięki wykonanej tytanicznej pracy badawczej zarówno analitycznej, jak i bibliograficznej, Doktorantka udostępnia polskiemu czytelnikowi nieznaną szerzej literaturę przedmiotu obszaru niemieckojęzycznego, a także wiedzę o mniej znanym telewizyjnym, dorobku Michaela Hanekego. Swoje analizy umieszcza we właściwych kontekstach interpretacyjnych, poszerzając pola problemowej interpretacji. Przyjęta metoda tematycznego odczytania filmowego dorobku austriackiego reżysera oraz wybór wiodących tematów organizujących całą twórczość reżysera (zaburzona komunikacja, dzieci i dzieciństwo, śmierć i przemoc, imigranci i relacje międzykulturowe) są w pełni adekwatne do realnie istniejących w niej dominant, co w postępowaniu analitycznym zostało potwierdzone. Jednocześnie dzięki połączeniu metod filmoznawstwa i medioznawstwa (a konkretniej – komunikacji audiowizualnej) indywidualne filmowe znaczenia zyskują walor bardziej uniwersalnego przekazu, będącego źródłem wiedzy o zjawiskach i procesach przebiegających we współczesnych społeczeństwach typu zachodniego. Co do szczegółów mam jednak kilka uwag krytycznych, które przedstawię poniżej.

Szczególną wartość ma podrozdział 4.2. „Pozycjonowanie komunikowanej rzeczywistości”; jest on prawdziwym osiągnięciem Autorki, ponieważ potrafiła w sposób logiczny i przejrzysty, pokazując niemal „palcem na ekranie” zaprezentować zawiloci metody twórczej austriackiego reżysera. W analitycznym opisie wyjaśniła sposoby konstruowania

istotnych elementów struktur narracyjnych dzieł Hanekego, które wydają się być mocno zapętlone i niejasne. Doktorantce udało się je zdiagnozować i scharakteryzować z matematyczną wręcz precyzją.

O talencie analityczno-interpretacyjnym i umiejętności operowania celnym skrótem, świadczy poniższy cytat, mogący służyć za podsumowanie zarówno metody twórczej reżysera, jak i wiodącego przekazu o charakterze etycznym i społecznym, który z jego dzieł Doktorantka odczytała: „Haneke wymusza naszą konfrontację z Realnym. Świat w jego oczach pozbawiony jest ładu i zrozumienia. To nieustannie zmieniająca swój kształt przestrzeń działania, dla której idee ładu symbolicznego oraz wyobrażeniowego są już niezadowolające. Twórca nie oferuje nam w tym wsparcia. Mimo to popycha nas do działania, wypycha z bezpiecznego gniazda niczym ptak swoje pisklęta, które przecież inaczej nie nauczą się latać”(s.219, 259).

Wszystkie inne wnioski, powiązane bezpośrednio z przeprowadzonymi analizami są podobnie wnikliwie i dobrze uargumentowane, zarówno te, dotyczące dzieciństwa i rodziny (s. 226), jak i te interpretujące problemy migracji i międzykulturowości w duchu odpowiedzialności postkolonialnej państw zachodnich (s.252-257) czy też na temat przemocy (s.293-300), a także roli mediów w etycznej erozji współczesnego społeczeństwa (s.383).

Diagnoza dotycząca teologicznego potencjału filmu oraz innych mediów audiowizualnych dowodzona przez Autorkę w podrozdz. 4.2.3., (s. 388 i in.) jest trafna i wielokrotnie wcześniej potwierdzana w polskiej teologii filmu i filmoznawczych badaniach religijności. Powiązanie etyki z metafizyką w twórczości Hanekego wydaje mi się jednak dość mechaniczne, co widać w sposobie sformułowania tej tezy w „Zakończeniu” („Teza 2: Pojęcie etyki nie jest zawieszona w filmowej próżni, twórczość Hanekego pełna jest metafizycznych odniesień” - s. 432). Nie widzę bezpośredniego związku między odniesieniami metafizycznymi a etyką. We wcześniejszych analizach Doktorantka prezentuje liczne, choć cienkie nici powiązań logicznych między tymi dwoma elementami, jednak tak lakoniczny sposób sformułowania tej tezy bez szerszych wyjaśnień i bez odniesienia do wniosków z własnych analiz budzi wątpliwości. Pani Magister Kelai zaznacza, iż w wypadku tego reżysera mamy do czynienia z trudnym dialogiem filmu z teologią (por. s. 392), jednak udaje jej się pozbierać teologiczne tropy w postaci poczucia winy, które Doktorantka dostrzega w bohaterach czy sposobie interpretowania przez nią krwi, przede wszystkim jako symbolu grzechu, jak również w rozróżnieniu między winą a grzechem (402-406). Pani Magister Kelai wymienia też katalog motywów religijnych, takich jak modlitwa czy nawiązania do Pisma Świętego. W mojej interpretacji świat przedstawiony filmów Hanekego jest postreligijnym światem bez Boga, jednak Doktorantka ma prawo do własnej interpretacji. Co ciekawe, tym duchu brzmi pointa

pracy, gdyż Doktorantka stwierdza, iż „Haneke również dotyka kwestii człowieka *systematycznie pozabawianego duszy*”(s. 423). Jednak dalej wprowadza element pozytywny w tę teologię negacji i pustki: „Haneke sieje ziarna niepewności, prowokuje pytania o ten tajemniczy świat duchowy, o którego – paradoksalnie – nieistnieniu opowiada z uporem maniaka w praktycznie każdym ze swoich filmów” (s.430), co do którego istnienia wydaje się mieć nadzieję – konkluduje Doktorantka. Tak więc sama hipotetyczna obecność Boga wydaje się być źródłem etycznego śladu w obrębie opisywanej rzeczywistości przedstawionej, co Doktorantka pokazuje na graficznym schemacie (s. 405), ale czego nie dopowiada w „Zakończeniu”.

1. Metodologia.

Doktorantka, zgodnie z deklaracjami posługuje się metodologią oraz teoretyczną jej podbudową kilku dyscyplin i subdyscyplin, przede wszystkim: filmoznawstwa, medioznawstwa i komunikacji społecznej, a także kulturoznawstwa. Zastrzeżenia mam do mechanicznego sposobu połączenia metod medioznawstwa, wypracowanych głównie na gruncie dziennikarstwa i politologii oraz filmoznawstwa. Zastosowanie podręcznikowo sklasyfikowanych metod medioznawstwa, takich jak „analiza zawartości”(„analiza treści”), co w medioznawstwie oznacza zwykle zawartość czasopism bądź przekazów telewizyjnych, do badania filmu, który jest dziełem sztuki lub tylko obiektem kultury a jednocześnie także audiowizualnym medium, nie jest właściwe. W filmie, podobnie jak w literaturze, badamy znaczenia, a proces ten ma charakter złożony. Doktorantka w rozdziale pierwszym powołuje się co prawda na klasykę literaturoznawstwa strukturalnego w osobie Janusza Sławińskiego z jego trójstopniowym podziałem na opis, analizę oraz interpretację tekstu, która ma zastosowanie w wielu dziedzinach, w których badane są artefakty. Jednocześnie jednak stara się łączyć tę precyzyjną teorię z uwagami Henryka Depty, który jest raczej praktykiem i pisze o pełnym subiektywizmie interpretacji, co jest w sprzeczności z teorią Sławińskiego i cytowanej Alicji Helman, która w swoich pracach teoretycznych wskazuje na konieczność szukania precyzyjnych narzędzi, dostosowanych do specyfiki poszczególnych dzieł filmowych oraz indywidualnych stylów Autorów filmowych, do których Haneke należy, co Doktorantka słusznie akcentuje. Doktorantka w metodologicznej konkluzji wskazuje, że jedną z metod w jej interdyscyplinarnej pracy jest „analiza filmów jako źródeł treści komunikowanych – analiza filmoznawcza” (s.11), co jest stwierdzeniem ogólnikowym, ponieważ możliwych metod analizy filmu jest wiele i samych głównych perspektyw badawczych jest co najmniej kilka.

Pani Magister Małgorzata Kelai natomiast nie wskazuje, jakimi metodami analizy filmu będzie się posługiwała, choć w istocie jest to głównie analiza struktur narracyjnych.

Łącząc metody badań medioznawczych z filmoznawczymi słusznie przyjmuje badaczka perspektywę komunikacyjną jako nadrzędną podstawę teoretyczną dla swoich badań analitycznych. Odwołuje się jednak do ogólnych schematów i teorii komunikacyjnych, (podrozdz. 1.2. „Obraz filmowy jako komunikat”). Należało raczej wpisać dzieło filmowe w schemat komunikacji poprzez komunikacyjne teorie filmu, np. Sola Wortha lub – lepiej – Calvina Prylucka i wówczas badać film jako przekaz audiowizualny, z uwzględnieniem całej złożoności jego struktury oraz wybrać szczegółowe metody analizy i interpretacji poszczególnych dzieł, żeby dotrzeć do jawnych i ukrytych znaczeń, które medioznawstwo wkłada do jednego worka z napisem „treść”. Czym miałyby być owa „treść” w odniesieniu do filmu: schematem fabularnym w oderwaniu od formy filmowej, koncepcją interpretacyjną? Jaką, w oparciu o co skonstruowaną? Autorka w istocie działa niejako obok nieadekwatnych wobec dzieł filmowych deklaracji, dotyczących badania „treści”, tzn.. nie stosuje redukcjonistycznych, powierzchownych metod analizy filmu, które byłyby konsekwencją zastosowania niekonkretnych metod medioznawczych do badania filmów i to tak złożonych, jak dzieła Hanekego, a wręcz przeciwnie. Jak zaznaczyłam na wstępie – wnikliwie i zgodnie ze sztuką analizuje struktury złożonych dzieł filmowych Hanekego dla wydobycia znaczeń, pozwalających na ich podstawie wyciągać syntetyzujące wnioski na temat przekazów, które mają już charakter bardziej uniwersalny, pozwalający zdiagnozować problemy ujęte w temacie rozprawy doktorskiej, a więc problemy społeczne i etyczne współczesności. Niepotrzebnie jednak nagina je do sztywno rozumianej metodologii i terminologii medioznawstwa.

Drugie zastrzeżenie metodologiczne dotyczy rozdziału trzeciego pt. „Kinowa twórczość Michaela Hanekego”. Doktorantka pisze, iż stosuje w nim „metodę ilościową”, polegającą na gromadzeniu danych. W istocie nie mamy tu do czynienia z żadnym badaniem ilościowym, ponieważ ani nie opisano procedury pozyskiwania danych, ani żadnych danych ilościowych (liczbowych) w jej wyniku nie otrzymano. Rozdział ten zawiera opisy fabuł poszczególnych filmów z elementami autointerpretacji reżysera oraz recepcji poszczególnych filmów przez światową i polską krytykę, jak również informacje o nagrodach. Są to dane o charakterze informacyjnym, jednakże będące materiałem do analizy jakościowej właśnie, nie zaś ilościowej, gdyż żadnych informacji statystycznych w podsumowaniu rozdziału nie otrzymujemy.

2. Poprawność redakcyjna rozprawy

Ze względu na nietrafione – moim zdaniem – podejście do połączenia metod medioznawczych z filmoznawczymi, praca posiada usterkę kompozycyjną, polegającą na licznych powtórzeniach tekstu z rozdz. 3 w rozdz. 4. Te same filmy, które zostały szczegółowo opisane pod względem fabuły w rozdziale wcześniejszym, następnie poddano analizie, przede wszystkim analizie narracji filmowej, w rozdziale następnym, a tej nie sposób prowadzić w oderwaniu od relacjonowania elementów fabuły, jak również opisu pozostałych elementów struktur narracyjnych filmów. W rezultacie Doktorantka często powtarza całe partie tekstu, które już zaprezentowała w rozdziale trzecim. W związku z powyższym ze względu na spójność kompozycyjną i ekonomię wywodu, należałoby rozdział trzeci usunąć lub mocno skondensować i dołączyć w formie aneksu, w którym zawarto by czołówki filmów, ze skróconym opisem fabuły oraz informacjami o nagrodach itp. informacjach. Uniknięto by w ten sposób nużących opisów fabuły w rozdziale trzecim i powtórzeń w rozdziale czwartym, zwłaszcza że rozprawa jest ponad miarę obszerna.

W konsekwencji wskazanych wyżej zastrzeżeń, także tytuł rozdziału 4. „Analiza treści przekazu” jest – moim zdaniem – nieodpowiedni, z uwagi na fakt, iż nie wyjaśniono, jak mezdioznawczo rozumiana „treść” medialnego przekazu ma się do filmowych znaczeń, które Autorka wnikliwie analizuje. Brakuje mi tu metodologicznej klarowności, aczkolwiek rozumiem trudność, którą spotykam w wielu innych artykułach naukowych, w których medioznawcy analizują dzieła filmowe.

Z zastrzeżeniem uwag odnośnie do układu pracy, które przedstawiłam wyżej, praca ma przejrzystą, czytelną strukturę. Komunikacyjny potencjał filmu przedstawiono w rozdziale pierwszym (1.2), w sposób opisowy, wiążąc go jednak niepotrzebnie z absolutną propedeutyką komunikacji wizualnej i komunikacji społecznej. Doktorantka przywołuje na przykład definicje komunikacji masowej czy ikonosfery, zamiast przejść od razu do metodologicznego sedna. W rozdziale drugim przedstawiono faktografię dotyczącą biografii reżysera, jak również genezy jego dzieł, a także dominujące techniki przedstawieniowe, stosowane przez tego filmowca. Szczególną wartość ma podrozdział 2.4. „Działalność telewizyjna jako etap prekursorski dla twórczości kinowej”, ponieważ jest to część twórczości Hanekego w Polsce prawie nieznaną. Tym bardziej docenić należy detektywistyczny wręcz trud Autorki, z jakim docierała do źródeł niemieckojęzycznych i udostępniła wiedzę o nich, tłumacząc stosowną literaturę przedmiotu oraz relacjonując ją, a tym samym wprowadzając w szerszy obieg polskiego filmoznawstwa. Rozdział czwarty jest niewątpliwie najbardziej oryginalnym

elementem pracy, znajduje się we właściwym miejscu, aczkolwiek podzieliłabym go raczej na dwa odrębne (zgodnie z podziałem na podrozdziały), gdyż jeden omawia społeczne problemy, nad którymi refleksję można wyabstrahować z filmowych analiz, natomiast ostatni 4.2. „Pozycjonowanie komunikowanej rzeczywistości”, dotyczy kwestii formalnych.

W całości wywód rozprawy jest przejrzysty, wnioski poprawnie i jasno sformułowane, jednak te merytoryczne rozsięte są w podsumowaniach poszczególnych części tekstu, a powinny pojawić się w sposób skondensowany także w „Zakończeniu”. Mam wiele zastrzeżeń, dotyczących sposobu redagowania pracy, o czym w następnym punkcie.

3. Uwagi krytyczne.

Uwagi krytyczne odnośnie do metodologii oraz kompozycji przedstawiłam powyżej. Zabrakło ponadto gruntownej końcowej korekty tekstu, ponieważ liczne są nie tylko błędy graficzne (tzw. „literówki” czy przypadkowe łączenia wyrazów), ale wszelkiego innego typu błędy językowe, gramatyczne, stylistyczne, składniowe itp. Autorka ma problemy z płynnością tekstu, często brakuje wskaźników nawiązania, płynnych przejść do kolejnej myśli, powiązań nawet w obrębie jednego akapitu. Wszystko to bardzo utrudniało lekturę.

Zastrzeżenia mam ponadto miejscami do sposobu tłumaczenia na język polski przez Panią Magister Kelai terminologii stosowanej w analizie utworów i przekazów audiowizualnych, a czasem do stosowania tejże terminologii w toku analiz. W polskim piśmiennictwie filmowym, w tym w podręcznikach gramatyki filmu czy estetyki filmu nie występują takie określenia, jak „średnie zbliżenie” czy „zaciemnienie”. Mamy detal (czyli duże zbliżenie), zbliżenie, półzbliżenie, plan średni i amerykański (te ostatnie czasem traktowane jak jeden plan), itd.. Kiedy Doktorantka pisze w ten sposób, to nie wiem, co ma na myśli, może nawet jakiś ruch kamery, np. najazd do planu średniego, co z kontekstu nie wynika. Podobnie „zaciemnienie” jest w wypadku nalotów, w filmoznawstwie mamy natomiast ściemnienie jako przejście (połączenie) montażowe. Jako że jest to propedeutyka filmoznawstwa, błędy tego rodzaju składam również na karb niestarannej redakcji tekstu.

Doktorantka wielokrotnie w przypisach podaje wyjaśnienia zjawisk filmowych powszechnie znanych, a co gorsza korzysta niejednokrotnie z Wikipedii lub z encyklopedii PWN jako swoich źródeł. Czołowe tytuły francuskiej nowej fali {„I Bóg stworzył kobietę”, „Kobieta i mężczyzna”, „Moja noc u Maud” – podawane są bez dat produkcji i bez nazwisk reżyserów i to ani po polsku (wszystkie wyświetlane pod polskimi tytułami i omawiane w pol. źródłach wielokrotnie), ani w oryginale po francusku. Nie wiedzieć czemu Doktorantka podaje

tytuły angielskie – ledwo do rozpoznania przez polskich widzów (s.183). Jednocześnie, gdy opisuje twórczość telewizyjną, to podaje wyłącznie tytuły niemieckie bez polskiego tłumaczenia w nawiasie kwadratowym. Niemiecki nie jest jednak językiem powszechnie znanym w kręgach naukowych, poza środowiskiem filozofów.

Pojawia się w przypisie niepotrzebne długie wyjaśnienie, czym jest francuska nowa fala – na szczęście w tym wypadku w oparciu o monografię T. Lubelskiego i in. źródeł filmoznawczych. Nie streszcza natomiast fabuł mało znanych lub zupełnie nieznanymi utworów telewizyjnych, przez co wywód bywa miejscami niejasny.

Nietrafione jest powiązanie Roberta Bressona z francuską nową falą (s.203), podobnie błędna jest teza o stylistycznym powinowactwie Hanekego i Bressona (s. 203). Jako uzasadnienie, Pani Magister podaje, że środki Hanekego są nietransparentne (s.203). Jest to zbyt ogólne stwierdzenie, przecież w toku swojej pracy Doktorantka udowodniła, że właśnie środki stosowane przez Hanekego poddają się analizie, to fabuła może nie być transparentna, ale ona właśnie u Bressona jest zazwyczaj niezwykle prosta. Tak samo zagmatwanie narracji nie może być interpretowane jako znak symbolicznych znaczeń – może to być oznaka narracyjnego bełkotu, czyli braku umiejętności narracyjnych po stronie reżysera, tych natomiast nie brakuje ani Bessonowi, ani Hanekeemu. Natomiast umiejętność wpisywania symboli w obręb narracji jest oznaką reżyserskiego kunsztu i nie jest kwestią niejasności, lecz niedopowiedzeń.

Poniżej przykładowe usterki „techniczne”, które dostrzegłam:

Leks/styl - „reż. pozostawia nas z zagwozdką” kolokwializm i rusycyzm zarazem, kilkakrotnie powtarzany (s. 239) „Austriacki twórca zostawia nas sam na sam z zagwozdką” (s.130), „etyczną zagwozdkę”(s.358)

Anglicyzmy: śledzić, zamiast podążać (kalka „follow”), „edytować” odnośnie postprodukcji filmowej, zamiast montować (ang. „edit”), np. Autorka pisze o „komputerze umożliwiającym edycję nagrań” (s.238), [bohater] „poddaje swój film edycji” (s. 240), „...swoim nagraniem, edytuje je”(s. 270). W Polsce filmy montujemy, nie edytujemy, edytujemy wyłącznie teksty, mamy nawet kierunki lub specjalności na studiach pod nazwą „Edytorstwo” , które przygotowują do pracy w wydawnictwach

Brak tytułów filmów pod zdjęciami, np. (zdj.37), co może utrudniać orientację, zwłaszcza że dziecięcy bohaterowie z analizowanych po sobie filmów są stylistycznie i funkcjonalnie (oraz wiekowo) podobni - s.246;

Leks/gr -. Obydwoje - do mężczyzn!! (s. 250)

s. 254: błąd składniowy i stylistyczny i błędny rodzaj zaimka „Pomimo tego, co wydarzyło się między tymi dwojgiem” – odnośnie do mężczyzn

Leks/styl: Słowo „ciężko” w połączeniu z określeniami mowy czy wyrażania, z władzami zmysłowymi, poznawczymi itp. powtarza się wielokrotnie: „ciężko porozumieć, ciężko powiedzieć, ciężko zrozumieć, ciężko zdecydować, ciężko dopatrzeć się”, „ciężko, by ponosił jakiegokolwiek ich konsekwencje” (s. 211, 218., 221, 244, 251). Kolokwializm, i po raz kolejny „ciężko”: „ciężko jest bowiem „przerobić” własną traumę z dzieciństwa” (s.254), „ciężko jest tolerować „”(s. 284), „ciężko szukać” (s.295), „ciężko posądzać” (s.295), „ciężko za tym wszystkim nadażyć”(307), „ciężko spoglądać” (310) , „ciężko jest tolerować” (s.311), „ciężko się obejść”(347), „ciężko jest widzowi identyfikować”(359) i w wielu in. miejscach – jest to chwast językowy – powinno być „trudno”

s.259: rozpoczynanie zdań od spójników w tym od „Albo”, np. „Albo jest to jego obecny dom.....”

s. 277– leks/styl/skład: „... uczucie grozy i konsternacji w obliczu takiego zła, jakim jest morderstwo niewinnego dziecka” – nie wiadomo ze składni, czy „niewinne dziecko” jest ofiarą, czy zabójcą – pow. być „zabójstwo”

s. 284: „nieumyślnym (do końca) morderstwem dziewczyny w „Benny’s Video” – zamiast „zabójstwem”

s. 278: błędne tłumaczenie terminu: „średnie zbliżenie kamerą” - w przypisie inf. , że jest to tłumaczenie własne Autorki – po raz kolejny ten dziwny termin

s.352: „wyciemnienia obrazu” – opisywane tu jako przejście montażowe (połączenie montażowe) nosi nazwę ściemnienia – o wyciemnieniu kadru możemy mówić, gdy dzieje się to w trakcie ujęcia, które dalej trwa po rozjaśnieniu ekranu

s.346: „Kamera przez cały czas pozostaje niewzruszona” – terminy związane z ruchami kamery, ale także z jej statycznością są ściśle określone – stylistycznym dziwołagiem jest „niewzruszona kamera”, gdyż jest to imiesłów stosowany wyłącznie do ludzi, częściej metaforycznie niż dosłownie z silnym nacechowaniem wartościującym, czyli Autorka dokonuje personifikacji kamery, nadaje jej cechy wolitywne, gdy chodzi jej po prostu o to, że jest nieruchoma

s.359: potworek językowy „napięcie pomiędzy zaangażowaniem uczuciowym a dystansacją”

s.284: błędna odmiana franc, imienia: „Wywiera to niesamowite wrażenie na Georgesie” – powinno być: Georges’u

s.341: Powinno być „Hiroszima, moja miłość” , albo: „Hiroshima, mon amour”

s.324: ort „zwrócili by”

s.333: „w przeciągu ostatnich ośmiu lat” -leks/styl, „ w ciągu”, w przeciągu można się tylko przeziębć

4. Ocena końcowa.

W związku z wyżej przedstawioną oceną, z uwagi na fakt, iż zadanie badawcze, polegające na wyabstrahowaniu z audiowizualnego przekazu, niesionego przez filmy M. Hanekego problemów etycznych i społecznych oraz ich precyzyjnym scharakteryzowaniu zostało wykonane w sposób poprawny stwierdzam, że recenzowana rozprawa doktorska p. mgr Małgorzaty Kelai pt.: „Społeczny i etyczny wymiar filmów Michaela Hanekego” spełnia warunki określone w art. 187 Ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, z dnia 20 lipca 2018, (Dz.U.2022.574) i wnioskuję do Rady Dyscypliny Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach o dopuszczenie Pani Magister Małgorzaty Kelai do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Mariola Marczak